

RiMe

Rivista dell'Istituto
di Storia dell'Europa Mediterranea

ISSN 2035-794X

numero 8, giugno 2012

Italiani e italianismi nei testi teatrali di Florencio Sánchez

Diego Simini

Direttore responsabile

Antonella EMINA

Direttore editoriale

Luciano GALLINARI

Segreteria di redazione

Esther MARTÍ SENTAÑES

Comitato di redazione

Grazia BIORCI, Maria Eugenia CADEDDU, Monica CINI, Alessandra CIOPPI,
Yvonne FRACASSETTI, Raoudha GUEMARA, Maurizio LUPO,
Alberto MARTINENGO, Maria Grazia Rosaria MELE, Maria Giuseppina MELONI,
Sebastiana NOCCO, Michele M. RABÀ, Riccardo REGIS, Oscar SANGUINETTI,
Giovanni SERRELI, Giovanni SINI, Luisa SPAGNOLI, Patrizia SPINATO BRUSCHI,
Massimo VIGLIONE, Isabella Maria ZOPPI

Comitato scientifico

Luis ADÃO DA FONSECA, Sergio BELARDINELLI, Michele BRONDINO,
Lucio CARACCILO, Dino COFRANCESCO, Daniela COLI,
Miguel Ángel DE BUNES IBARRA, Antonio DONNO, Giorgio ISRAEL, Ada LONNI,
Massimo MIGLIO, Anna Paola MOSSETTO, Michela NACCI, Emilia PERASSI,
Adeline RUCQUOI, Flocel SABATÉ i CURULL, Gianni VATTIMO,
Cristina VERA DE FLACHS, Sergio ZOPPI

Comitato di lettura

In accordo con i membri del Comitato scientifico, la Direzione di RiMe sottopone a referee, in forma anonima, tutti i contributi ricevuti per la pubblicazione

Responsabile del sito

Claudia FIRINO

RiMe – Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea (<http://rime.to.cnr.it>)

Direzione: via S. Ottavio, 20 - 10124 TORINO - I

Tel. +39 011670 3790 - Fax +39 0118124359

Segreteria editoriale: via G.B. Tuveri 128 - 09129 CAGLIARI - I

Telefono: +39 0704036 35 / 70 - Fax: +39 070498118

Redazione: rime@isem.cnr.it (invio contributi)

Indice

Damiano Anedda	
<i>Le cappelle medievali della Cattedrale di Santa Maria di Castello a Cagliari. Edificazione, occlusione, restauro</i>	5-34
Lilian Pestre de Almeida	
<i>De Fez à Loreto, en passant par Malte, avant le départ vers les Indes ou Le trajet d'un prince marocain converti, selon Calderón de la Barca</i>	35-49

Dossier

L'altra riva del Río de la Plata: migrazioni, flussi e scambi tra Italia e Uruguay

a cura di

Martino Contu e Luciano Gallinari

Martino Contu - Luciano Gallinari	
<i>Introduzione</i>	53-56
Martino Contu	
<i>I Charrúas e altri indigeni dell'Uruguay nei racconti di alcuni missionari sardo-iberici del XVII e XVIII secolo e di viaggiatori, docenti e immigrati italiani dell'Ottocento</i>	57-101
Giampaolo Atzei	
<i>La comunità italiana in Uruguay nella seconda metà dell'ottocento: invito all'emigrazione e testimonianza nel libro "Montevideo e la Repubblica dell'Uruguay" di Giosuè E. Bordoni (1885)</i>	103-135
Diego Simini	
<i>Italiani e italianismi nei testi teatrali di Florencio Sánchez</i>	137-161
Manuela Garau	
<i>Fonti bibliografiche dell'emigrazione sarda in Uruguay e dei rapporti sardo-uruguaiani nella più recente storiografia (2006-2012)</i>	163-189
Serena Ferraiolo - Claudia Avitabile	
<i>Italia-Uruguay nel Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano" onlus. La letteratura diventa denuncia</i>	191-199

Focus
**Tunisia, un anno dopo...
un paradigma di modernità a rischio**

a cura di
Raoudha Guemara, Yvonne Fracassetti e Michele Brondino

Antonella Emina	203
<i>Premessa</i>	
Michele Brondino - Yvonne Fracassetti	205-253
<i>Dalla rivolta tunisina alla primavera araba: tra tradizione e modernità</i>	
Hassen Annabi	255-262
<i>Médias étrangers et révolutions arabes (Le cas de la Tunisie)</i>	
Raoudha Guemara	263-300
<i>La donna tunisina tra legge musulmana, Codice dello Statuto Personale e il dopo Rivoluzione</i>	
Sadok Belaid	301-313
<i>La 'divine surprise'</i>	
Ali Mezghani	315-324
<i>La Charia source de la législation? Signification et portée</i>	
Abdelmajid Charfi	325-331
<i>L'islamisme n'a aucun avenir</i>	
Ridha Gouia	333-360
<i>Le microcrédit, instrument d'endiguer la pauvreté: l'expérience dans le monde arabe</i>	

Recensioni

Grazia Biorci	363-365
<i>Percorsi Migranti</i> , a cura di Giovanni Carlo Bruno - Immacolata Caruso - Manuela Sanna - Immacolata Vellecco, Milano, Mc Graw-Hill, 2011	

Italiani e italianismi nei testi teatrali di Florencio Sánchez

Diego Simini

Riassunto

Tra le opere teatrali di Florencio Sánchez (1875-1910) si trovano alcuni interessanti personaggi provenienti dall'Italia e l'uso dell'italiano e dei suoi dialetti. Lo studio passa in rassegna i segni della presenza linguistica dell'italiano nei testi sancheziani, cercando di capire le motivazioni per le quali la lingua italiana sia inserita in certi testi, mentre in altri no. Analogamente si evidenziano le parti in cui Sánchez evoca l'Italia come modello socioculturale e la particolare predilezione dell'autore per la musica italiana, operistica soprattutto, come 'colonna sonora' di alcune scene.

Ne risulta un quadro complessivo del rapporto di Sánchez drammaturgo con l'Italia.

Parole chiave

Florencio Sánchez, teatro rioplatense, relazione Italia-Uruguay, immigrazione italiana nel Rio de la Plata

Abstract

Among the plays written by Florencio Sánchez (1875-1910) we can find some interesting figures coming from Italy and the use of Italian and italianisms (that is to say forms from Italian dialects). This study traces the signs of the linguistic presence of Italian in Sánchez's texts, trying to find out the reasons why Italian language has been placed just in some texts, and not in other ones. Similarly, the parts where Sánchez evokes Italy as a socio-cultural model are stressed, as well as the author's particular preference for Italian music, opera above all, as a 'sound track' for some scenes.

An overall view emerges of the relationship between Sánchez as a playwright and Italy.

Keywords

Florencio Sánchez, rioplatense theatre, relationship between Italy and Uruguay, Italian migration in the Rio de la Plata

Florencio Sánchez (Montevideo 1875 - Milano 1910) è considerato dalla critica il fondatore del teatro rioplatense moderno. In effetti, sebbene non manchino drammaturghi argentini e uruguaiani precedenti alla sua folgorante carriera, è vero che la comparsa di Florencio

come autore di testi teatrali a ridosso del cambio di secolo si configura come una vera e propria rivoluzione.

La vita di Florencio Sánchez, quasi una meteora data la brevità, è ancor più sorprendente se consideriamo che il nostro drammaturgo raggiunse in modo improvviso la gloria, che gli arrise nei primi anni del XX secolo, quando ancora non sapeva se dedicarsi in modo stabile alla composizione di opere teatrali o continuare a tirare il lunario come giornalista da una testata all'altra.

La critica ha collocato adeguatamente Sánchez nel panorama del teatro rioplatense, individuandone le linee di evoluzione e gli aspetti fondanti. Forse è possibile aggiungere qualcosa per quanto riguarda la presenza di italianismi nei testi sancheziani e le caratteristiche specifiche dei personaggi di origine italiana¹.

I rapporti di Florencio con italiani furono frequenti come quelli di qualsiasi rioplatense della sua epoca. La massiccia immigrazione favoriva i contatti quotidiani con persone provenienti dall'Italia, le quali non sempre conoscevano lo spagnolo, anche dopo anni di permanenza nel Paese di accoglienza. In ogni caso, anche chi era immigrato da lungo tempo, conservava caratteristiche linguistiche e culturali che ne consentivano la rapida individuazione. Come stilizzazione caricaturale, i *tanos* (termine che già al tempo di Florencio tende a sostituire *bachicha*) rivestono alcuni tratti come il facile entusiasmo, l'amore per la musica lirica, una tendenza innata all'imbroglio, ma anche la tenacia nel lavoro, una certa severità nei costumi e in genere una chiara propensione al risparmio².

Se cerchiamo di individuare elementi più specifici, troviamo che, già a Montevideo, ventenne, Florencio era legato al *Centro Internacional de Estudios Sociales*, di matrice anarchica, dove per un certo periodo si pubblicò un foglio bilingue. Nella sede del *Centro* fu rappresentato lo «scherzo en un acto» intitolato "Puertas adentro". Il *Centro*, come è facile immaginare, contava un'alta componente di immigrati

¹ "Con qualche aggiunta concettuale rispetto a G. D'Angelo, "Algunos italianismos en el teatro de Florencio Sánchez".

² Le notizie biografiche sono tratte dai lavori di J. Imbert, *Florencio Sánchez. Vida y creación*; R. F. Giusti, *Florencio Sánchez. Su vida y su obra*; J. Cruz, *Genio y figura de Florencio Sánchez*.

italiani vicini alle idee di Malatesta, che è tra i più rilevanti pensatori anarchici e tra i più attivi diffusori dell'idea anarchica nel Río de la Plata tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

La frequentazione con persone provenienti dall'Italia proseguì sia nel periodo di Rosario, dove ebbe a che fare con il giornalista Luigi Barzini, a cui fece da cicerone, e con attori di compagnie che visitavano la città, come Ermete Zacconi e Giovanni Grasso, con i quali avrebbe riannodato o tentato di riannodare i contatti durante il suo viaggio italiano. Più tardi, a Montevideo, la compagnia Gemma Caimmi rappresentò "Nuestros hijos" in italiano³.

L'italiano e gli italiani erano quindi «pane quotidiano» per Florencio, il quale, tra i primi a riflettere la realtà sociale delle città in cui viveva, in contrasto con la produzione *gauchesca* che imperava nella drammaturgia precedente, non poteva che inserire nelle sue opere diverse allusioni ricollegabili all'Italia e agli immigrati che ne provenivano.

Risulta interessante osservare gli elementi salienti della presenza italiana nelle opere di Sánchez. L'aspetto che emerge con maggior evidenza è naturalmente quello linguistico. Ma non sono da meno la questione politico-culturale e il riferimento musicale. In questi tre modi di vedere l'Italia e gli italiani, il drammaturgo uruguayano dimostra una capacità di osservazione che va al di là del facile *cliché* del *gringo* o *tano* diffusamente presente nella produzione letteraria rioplatense dell'epoca. La questione non pare aver raccolto molta attenzione specifica da parte della critica⁴.

Presenza di italianismi nel teatro di Sánchez

³ J. Imbert, *Florencio Sánchez*, p. 177.

⁴ Il citato saggio di D'Angelo brilla di luce propria in questo contesto. Tuttavia, D'Angelo propone una sorta di glossario degli italianismi, indipendentemente dai personaggi che li pronunciano. In altri termini, registra anche italianismi che probabilmente fanno parte del bagaglio linguistico comune dell'epoca di Sánchez. Nel presente studio, invece, l'intento è di discernere gli elementi linguistici di origine italiana volutamente inseriti dal drammaturgo con una connotazione contrastiva. Un contributo recente, centrato su questioni socioculturali, è A.L. Lusnich - A. Córdoba "Presencia y funcionalidad del inmigrante italiano en la obra de Florencio Sánchez".

Premettendo che alcuni italianismi erano ampiamente diffusi nella variante rioplatense dello spagnolo, specie nel registro parlato a cui fa riferimento in genere il teatro naturalista di Sánchez, già dagli ultimi decenni del XIX secolo, troviamo in alcuni personaggi un tipo particolare di *cocoliche*, poco incline allo stereotipo come dimostra l'esempio di "Moneda falsa". In questa *pièce*, tra i personaggi secondari, vi è un immigrato moderatamente agiato, GAMBERONI, il quale è abbindolato da PEDRÍN, un *criollo* che scimmiotta l'interlingua degli immigrati italiani. Dall'analisi linguistica si capisce che Florencio distingue tra un GAMBERONI che, pur parlando un misto di italiano (in cui prevale la variante napoletana) e spagnolo è chiaramente dotato di un impianto linguistico italiano, e PEDRÍN, che inserisce qualche espressione italianeggiante, senza distinguere tra regioni di provenienza (ci sono vocaboli che rimandano a varianti settentrionali frammiste a espressioni meridionali).

- GAMBERONI (Con estrépito) ¡Eh! Padrona. N'altra vuerta.
 BATIFONDO ¡Se va a mamar, ché!...
 GAMBERONI Que imborta. Cuando si encontra dei veri amici.
 [...]
 GAMBERONI Un altro amico. Chiamátelo.
 BATIFONDO Es un buen criollo. Muy honrao. Trabaja en Campana.
 GAMBERONI ¿A Gambana? Sono estato a Gambana, ce tengo un mío parente, un certo Bufalini. Facite u comodo vostro.
 MONEDA (Acercándose con fastidio) ¡Pucha digo, que son!...
 BATIFONDO ¿Ustedes no se conocen? Napoleone Gamberoni...
 GAMBERONI Escusate. Cicilio Gamberoni, chacarero a Maggiolo.
 BATIFONDO Mi amigo Moneda Falsa.
 GAMBERONI Cosí?...
 BATIFONDO Antonio Almada.
 GAMBERONI Salute a voi e a questa nobile compañía. Tome asiento. ¿Cosa pigliate? ¿Un vasito de vino?
 MONEDA Pucha que son. No tomo nada.
 GAMBERONI Non facite complimende. Oggi siamo tutti in armonía.
 LUNGO Andamos de farra, ché.
 GAMBERONI Ecco. ¡Precisamente di fara! Gamberoni paga tutto. Tingue dal danere (Saca un fajo de billetes) Quista é a vera alegría (Se pone a contar)

BATIFONDO Traiga ché. Yo cuento.
GAMBERONI ¡Ah, no! Escusati (*Sigue contando*)
[...]
GAMBERONI ¿E cosí? ¡Que facimme... padrona!...
CARMEN (*Sirviendo*) ¡Ahí está, hombre! ¡Una no puede atender a todos!...
GAMBERONI Finalmente. ¡E viva la padrona!...
BATIFONDO Ché, gringo. Embrocame a la patrona.
GAMBERONI ¿Ca i ritte?
BATIFONDO ¡Qué! (*Señalando a Carmen con un ademán picaresco*)
Qué tal; ¿eh?... No le juega niente.
GAMBERONI ¡Bella gualiona! ¡Nu bello tuquetto é muliera! ¡Bebiam!...
LUNGO ¡Salute!⁵

Più avanti, troviamo una didascalia interessante:

*Entran dos obreros, saludan, piden suissé que beben de un sorbo, haciendo sonar la lengua, y se van previo un ¡Salute!*⁶

Vediamo come viene presentato l'altro personaggio 'italianeggiante', PEDRÍN:

PEDRÍN (*Aparece un tanto boleado como si no conociera la casa deja la linyera en un rincón, mira a todos y saluda tímidamente*) ¡Buena sera!
BATIFONDO Fijate quien cae.
CARMEN Salute.
LUNGO De tebu (*Cambian una mirada de inteligencia con Pedrín*)
PEDRÍN Un biquier de barbera. De cuel bon. (*Pedrín acentuará un dialecto a elección del actor, manteniéndose siempre en su deliberado papel de imbécil*)
CARMEN Servido.

⁵ F. Sánchez, "Moneda falsa", cuadro I escena I. Le citazioni delle opere di Sánchez sono tutte tratte dai testi consultabili sul sito della Biblioteca Virtual Cervantes, privi di paginazione. Perciò le indicazioni fanno riferimento alla suddivisione formale.

⁶ *Ibidem*.

PEDRÍN (*Saboreando el vino*) Non che male. Me dica, señora. Donde podría tomare le létrico per la estazione del Retiro...

[...]

GAMBERONI Riverito signor mío. ¿Siete da Gálvez?

PEDRÍN Sí, señore.

GAMBERONI Io son estato tre volte a Gálvez. Conoci un certo... un certo, ¿cómo si chiama? ¿D'Andrea?

PEDRÍN ¿Il calzolaio?

GAMBERONI Ma no, un figlio de la madona qui fa il procuradore.

PEDRÍN ¡Per dío! Lo conozco. Cuelo que arrangia il afari nel cuez de paz. Siamo tanto amici.

GAMBERONI ¡Bravo! Si sieda paisan. Che tengo per prendere lo tren. ¿Come va la cosecha a Gálvez?

PEDRÍN Mica tanto buona. La langosta, e la helatas.

GAMBERONI E un anno cativo... Ma sientase paisan. Aquí siamo in armonía. Cosa pillate... ¡Padrona!

PEDRÍN Ma grazia, grazia. Oli il mio bichiere.

GAMBERONI Non faccia complimenda. Padrona sempaticas; il porte il suo bichiero.

PEDRÍN (*Sentándose*) ¡Scusí!

GAMBERONI Cuesti son amici, compañì cregollos, buenos mochachos. Si parlaba de la nostra patria.

PEDRÍN ¡La nostra Italia!...

GAMBERONI ¡Evviva Italia, paisan!

PEDRÍN Ya lo creo. ¡Evviva!...

GAMBERONI ¡Salute!⁷

Il dialogo rivela l'artificio: Sánchez sa distinguere tra chi parla l'italiano davvero e chi invece cerca di imitarlo:

GAMBERONI (*A Pedrín*) ¡Ebé! ¡Questo de la lotería mi pare una immoralitá; una vera immoralitá! ¿Parlo bene o parlo male?

PEDRÍN Parláte bene. Ma di cuando en cuanto si pué giocare cinque pesi. Ma ahora mi recuerdo que tengo in tasca un biglietto da cinquenta mile e no lo son visto ancora. Non ho avuto il tempo.

GAMBERONI ¡Oh! Che tempo... ¡Atre mesi!...

[...]

⁷ *Ibi*, quadro I scena V.

PEDRÍN ¡Cosa avete! ¡Cosa avete!
GAMBERONI ¡Siete un cane!... ¡Cinque cento pezi... Madona! ¡Pezzo d'un asino. Cinque cento!...
[...]
PEDRÍN ¡Oh, Christo! ¡Davvero!
GAMBERONI ¡Ma sí! ¡Ma sí!... Madona que siete un asino... Vedi...
(Mostrándole el extracto)
PEDRÍN Ma io non so leggere...
GAMBERONI ¡Vi lo dico io, Gamberoni, e basta!
PEDRÍN ¿Ma cosa faccio io con questo numero?
[...]
GAMBERONI (Resuelto) ¡E bén! (A Pedrín) O paisán. Voi siete da Gálvez, amigo del mío íntimo amico D'Andrea.
PEDRÍN Certo.
GAMBERONI Io ti faré lo servizio. Tú mi dai lo numero, e porque tú no pierdas tiempo, io ti daró, tí daró... centi venti pesi.
PEDRÍN Bene. Grazie. Ma il resto.
GAMBERONI Io le manderó al amigo D'Andrea.
PEDRÍN Bravo. E fatto... Vi sono tanto riconocente, paisán.
[...]
PEDRÍN (Con gran generosidad) Eccoli (Bajo) Me debes tres y medio, ¿eh?⁸

PEDRÍN piú avanti si rivela per quello che è, un imbrogliocello tutto *criollo*:

GAMBERONI ¡Oh! Per la Madona. Finalmente. ¿Cóme va, faisán?
PEDRÍN ¡Ché! ¡Ché! ¡Ché! Qué paisano ni qué paisano. Largame, gringo mamao.
GAMBERONI (Sin soltarlo) ¿Siete ritornato da Gálvez, del amigo D'Andrea? ¡E bene! ¡Bravo!
PEDRÍN Largame, te digo. ¡Qué Gálvez ni qué Gálvez!
GAMBERONI ¿Cosa dite faisán?
PEDRÍN (Al ver al cabo que se acerca, cambia de actitud, volviéndole la espalda) Dico que mi sono extraviato. E cuando arribo a la estazione lo treno para Gálvez non c'era piú.
GAMBERONI E bene. ¡Que viva l'armonía!

⁸ *Ibi*, quadro I scena VI

CABO (Que ha estado observando a Pedrín, lo toma por un brazo) ¿Qué hacés, Gálvez?
PEDRÍN Scusí, sargenti!⁹

Anche in relazione con una persona 'di potere' e sobrio, Gamberoni usa l'italiano con qualche interferenza castigliana:

GAMBERONI Signor comisario. Io sono chacarero da Magliolo.
COMISARIO Muy bien.
GAMBERONI Estaba a Buonozarie i mi son incontrato con una ganaglia de creollo que me hano fatto bere un tanto. Giocamo a boccia e poi andiamo a prender el vermut. Entonce un golono da Gálvez con un biglietto de lotería; mi hano mostrato lo estrato é risultó con un premio de cinque cento pesi.
COMISARIO Y usted, por servirle, le dió 100 ó 200. Eso se llama el toco mocho.
GAMBERONI ¿Cosa dice?
COMISARIO Toco mocho.
GAMBERONI Non capisco. ¡Ma io sono arrubinato!¹⁰

Le lunghe citazioni, che non esauriscono il materiale in cui l'italiano è presente in "Moneda falsa", dimostrano quanto sia familiare la lingua di Dante per Florencio Sánchez, sia pure nel registro colloquiale e dialettale di GAMBERONI e PEDRÍN. Il drammaturgo uruguayano ha saputo mettere a frutto in "Moneda falsa", l'ascolto dell'interlingua che gli immigrati usavano nel Río de la Plata.

In "El desalojo", ci sono due personaggi la cui lingua risulta venata di italianismi: la ENCARGADA (priva di nome proprio), ovvero la persona che ha il compito di riscuotere l'affitto dagli inquilini del *conventillo* dove è ambientata l'opera, e GENARO, un inquilino, che cerca di sostenere INDALECIA, la protagonista su cui pende la minaccia di sfratto per morosità. Entrambi i personaggi hanno una presenza per così dire periferica dei modi di dire della lingua materna. La ENCARGADA si caratterizza per una fonetica stereotipata (la *c* al posto della *j*, ad esempio), alcune espressioni come «Madona santa» e una

⁹ *Ibi*, quadro I scena IV.

¹⁰ *Ibi*, quadro III scena V.

divergenza sintattica nella posizione proclitica del pronome nei periodi imperativi («Me diga» invece di «dígame»). GENARO invece, pur usando una lingua alquanto vicina al rioplatense, usa espressioni italiane nei momenti di maggior intensità emotiva, come quando non riesce a far altro che esclamare, davanti a situazioni negative, il ritornello «Bruta gente». A un certo punto, all'inizio della scena VI, si verifica uno scontro tra i due, in cui, vuoi per la concitazione del momento vuoi perché parlano tra connazionali, la presenza di elementi italiani è più apprezzabile:

GENARO ¡Madona del Carmen! ¡Dequen en paz esa pobre muquer!... (*Enérgico, tomando por un brazo a la ENCARGADA*) ¡Haga el favor, mándese a mudar de aquí!... ¡Ya!... ¡Ya!... ¡Váyase, porque te rompo la facha!... ¡Caramba!...

ENCARGADA (*Volviéndose furiosa*) ...¡Dío Santo!... ¡Porco!... ¡Canaglia!¹¹

Nel quadro primo di “La pobre gente” compare un personaggio che parla un italiano quasi puro, in cui si ritrovano solo alcune interferenze lessicali. Da osservare che qui come altrove la grafia segue prevalentemente il criterio della trascrizione fonetica secondo le convenzioni dello spagnolo. Non è chiaro se questa sia una scelta del drammaturgo o invece un modo dei copisti o tipografi per facilitare la pronuncia a un lettore non italofono. In ogni caso si può osservare che il criterio non è applicato in modo sistematico e che ad esempio la stessa parola appare scritta «canaglia» nella citazione antecedente e invece «canalla» di seguito:

GIOVANNA ¡Bon giorno!

FELIPE (*aparte*) ¡Lo que faltaba!...(A ella) ¡Buen día!

GIOVANNA Caramba, don Felipe. Ingracia a Dio que si puó trovarlo in casa... ¿Cómo va la señora Mónaca? ¿No está?...

FELIPE ¿Qué se le ofrecía?

GIOVANNA ¿Cóme qué quiero?... Veniva perquè mi pague la trampita que le debe a me hijas... Oste sabe... la mochacha trabaca porque tiene necesitá... Se fossi rica andaría in carroza tutti il giorno. Ma siamo póveri.

¹¹ F. Sánchez, “El desalojo”, quadro I scena VI.

[...]

GIOVANNA Sun yía tres setimanas que acade lo estesso, ¿sabe?... E non sono disposta a esperare un día di piú, un día di piú. ¿Ha comprendido?... ¡Madona santísima!... Doveva aspetármelo... ¡Con questa raza d'imbroglione!...

FELIPE Eh, señora! ¡A gritar a la calle!...

GIOVANNA Sicuro... Andró a dirlo a tutto il vichinato. Que siete un mascalzone... Non ho miedo, cuando ho ragione... ¡Madona!... Figuratevi... La mochacha laborando tutto el giorno, rovinándose la salute per ingrasare a un cumpadrito que non si merita né meno una maledicione!... ¡Canalla!

[...]

GIOVANNA Vergoña... Siete davvero un mascalzone, un mascalzone!... Non tiene.

FELIPE Fuera de acá...

GIOVANNA (*Burlona*) ¡Fuori! ¡Fuori!... No tengo miedo... Non lo credete. Lo diró a tutta la gente, que son una punta de imbroglioni... Di ladri!...¹²

In “Mano santa” l'único personaggio che ogni tanto mostra interferenze con l'italiano è ANUNZIATA. La sua è una lingua a prima vista indistinguibile da quella degli altri personaggi, salvo appunto qualche lieve tocco:

ANUNZIATA Tampoco... ¡Qué esperanza! Soy muy pacífica... ¡Ah!... pero cuando mi marido se emborracha... entonces sí que me enojo de veras y me da rabia... Pero vean lo que están haciendo esos muchachos... ¡Ah! Pedazos de pícaros... ¡Como si no acabasen de comer tamaño *coso de minestra!*¹³

ANUNZIATA. -(*A los chicos*) ¡Váyanse! (*Viendo que se han ido*) ¡Ah! ¡No está nesuno!¹⁴

L'único dialetto citato espressamente: il piemontese

¹² F. Sánchez, “La pobre gente”, atto I scena XIV.

¹³ F. Sánchez, “Mano santa” (atto unico).

¹⁴ *Ibidem*

In “La gringa”, troviamo personaggi provenienti da una regione determinata, il Piemonte. L’opera ha un’ambientazione rurale. Un maturo colono, DON NICOLA, ha raggiunto una soddisfacente posizione economica grazie all’intraprendenza e alla tenacia proverbiale dei piemontesi. Grazie alla sua laboriosità finisce con l’impadronirsi del terreno di CANTALICIO, dimostrandosi uno scaltro affarista. Ma la sua visione del mondo è destinata a cedere il passo alla novità rappresentata dai propri figli VICTORIA e HORACIO, e da PRÓSPERO (figlio di CANTALICIO, innamorato di VICTORIA). Questo è un aspetto interessante, in quanto il drammaturgo individua nella sintesi tra le culture e nel progresso scientifico e culturale la soluzione ai problemi sociali e di integrazione che indubbiamente fanno parte dell’epoca in cui vive.

Dal punto di vista linguistico, Sánchez non pare identificare elementi specifici del piemontese, dato che cita il «dialecto piamontés» in cui le prime battute andrebbero dette, ma nel testo sono scritte in castigliano. Altrove indica che i coloni presenti all’osteria in cui è ambientata la scena debbano intonare «uno de esos aires nostálgicos del Piamonte» (atto II scena I), ma non dice quale. Cosa ancor più significativa, come è possibile osservare con gli esempi, DON NICOLA e gli altri personaggi (in particolare la moglie MARÍA) parlano un’interlingua tra quello che pare un italiano standard e lo spagnolo della provincia argentina di Santa Fe.

In “La gringa”, la presenza linguistica piemontese (sebbene negli enunciati del testo non si osservino vocaboli di tale provenienza regionale) ha una funzione precisa. In apertura, una didascalia specifica che le prime due battute «*deben ser dichas en dialecto piamontés, si es posible*». Il drammaturgo, caso unico nella sua produzione, vuole distinguere in modo specifico i piemontesi e non li confonde con la generalità degli italiani. Forse per una conoscenza imprecisa del piemontese, non inserisce nessun elemento linguistico identificabile con quel dialetto.

DON NICOLA inizia diverse battute con un «Ma» che precede frasi in cui si ritrovano alcune interferenze dell’italiano. Da notare che nella grafia che ci è pervenuta non ci sono deformazioni fonetiche. Inoltre, quando DON NICOLA è sorpreso, esclama ripetutamente «Cosa! Cosa!» (atto I scena VII; atto I scena XV; atto II scena X; atto III scena

V; atto IV scena I).

In questa *pièce* si vede anche una sorta di influenza inversa, cioè l'uso di un modo di dire italiano da parte di un autoctono. Il giovane PRÓSPERO, impiegato da DON NICOLA, a un certo punto si lascia sfuggire un'espressione italiana, suscitando così l'ira di suo padre:

CANTALICIO ¡Velay!... ésa no me la esperaba... Llegar a esta edá pa que hasta los mocosos me reten... ¡Salite de acá, descastaol!...

PRÓSPERO No, tata. ¡No sea así!... «Bisogna eser»...

CANTALICIO ¡No digo!... Conque «bisogna» ¿no?... ¡Te has vendido a los gringos!... ¿Por qué no te ponés de una vez una caravana en la oreja y un pito en la boca y te vas por ahí a jeringar a la gente?... ¡Renegao!... ¡Mal hijo!... ¹⁵

Vediamo alcuni casi in cui si manifesta la particolare lingua di DON NICOLA (in corsivo gli elementi italianeggianti) :

DON NICOLA Y ahora nos vamos al pueblo... *dal* escribano... y usted me da la platita... y se lleva todos estos papelitos... Digo, si usted me trae la platita... [...]

DON NICOLA (*Rascándose la cabeza con socarronería*) ¿Si se le antoja?... Eso es *una otra* cosa...

CANTALICIO Y dirme al pueblo y meterle un pleito de todos los diablos.

DON NICOLA ¡Ah!... ¡No!... *Con la hipoteca non se scherza, caro amico*.¹⁶

DON NICOLA (*Entrando*) ¡*Buon giorno!*...

CANTALICIO Ahí está el gringo... No me deje solo, compadre... que no me vaya a trampiar...

COLONOS (*De la mesa*) ¡*Evviva* Nicola!... ¡*Evviva* Nicola!... (*Uno de ellos le ofrece un vaso de vino*)

DON NICOLA Disculpame... Tengo un asunto que arreglar... En seguida vengo... ¿Cómo está, señor cura?... ¿Me dispensa, don Cantalicio, si he demorado?... Tenía que ir *en casa de* Testaseca, ¿sabe?,

¹⁵ *Ibi*, Atto I scena XIV.

¹⁶ *Ibi*, Atto I scena XV.

a sacar la plata, y como estaban ocupados los patrones, me tuvieron esperando...

CANTALICIO Está dispensao... Y vaya largando sin muchos partes, porque estoy de prisa...

DON NICOLA ¡Bueno! ¡Bueno! La cosa es bien fácil... Todo lo que *teníamos de hablar*, ya está conversado... (*Saca papeles y dinero del cinto*) Vamos a ver... *Tengo de darle... de darle... espérese; mil de una parte, y trescientos cuarenta de la otra... mil trescientos cuarenta. [...]*

DON NICOLA Pero escuche, don Cantalicio... *Sucede que yo tengo mi plata da Testaseca, y Testaseca no tenía hoy moneda disponible...*¹⁷

DON NICOLA Bueno; y entonces, ¿por qué no está allá en su trabajo *da la máquina?... ¿eh?*¹⁸

È curioso osservare l'uso dell'imperativo, con lo scambio delle forme usuali e dei pronomi:

DON NICOLA Usted callate, ¿eh?¹⁹

DON NICOLA Vos cálese y no grite. [...]

DON NICOLA Usted callate, te he dicho²⁰

I personaggi collaterali sono in gran parte immigrati. All'osteria del paese, dove si svolge una parte dell'intreccio, l'atmosfera sonora è fortemente segnata dalla presenza dei coloni, presumibilmente piemontesi di origine, ma gli elementi linguistici sono tratti da un italiano medio:

COLONOS ¡Tre!...

¡Cuatro!...

¡Due!...

¡Tre!...

¡Due!...

¡Tre!...

¡Tutta la morra!...

¹⁷ *Ibi*, Atto II scena X.

¹⁸ *Ibi*, Atto I scena XVII.

¹⁹ *Ibi*, Atto I scena XIV.

²⁰ *Ibi*, Atto II scena I.

E finita.

(*Risas y exclamaciones*)

UN GRINGO ¡Patrone!... ¡Una botiglia de barbera!...

FONDERO ¡Súbito!...

[...]

NILDA (*Acercándose al ventanillo*) ¡Vitela para uno! ¡Minestra para dos!... ¡Un postre!... ²¹

UNA VOZ (*Dentro*) ¡Porta vino barbera!...²²

Anche il personaggio di María presenta particolarità linguistiche analoghe a quelle del marito:

MARÍA (*Depositando los paquetes en una mesa*) Salud a toda la reunión... ¡Uf! ¡Cómo estoy cansada! ¿Cómo está, señor cura? [...]

MARÍA Ahora no más viene. Está *dal* escribano por unos asuntos.²³

MARÍA ¡Cosí, cosí!... [...]

Es bueno; ma es caro como la gran siete [...]

MARÍA Nicola tuvo que *andar* en viajes a Córdoba, al Rosario.²⁴

MARÍA [...] ¡Victorina!... ¿Qué cosa estabas hablando con ese sinvergüenza? Contestá, pues...²⁵

MARÍA ¡Figúrate!... Yo iba para el corral a buscar una cuerquita que había dejado, y de repente me la veo a esta *porcachona indecente*²⁶

MARÍA (*Saliendo con una bolsa de galleta en la mano*) ¿Victoria?... Debe estar con el viejo... con ese viejo criollo... curándole el brazo roto... No

²¹ *Ibi*, Atto I scena XIV.

²² *Ibi*, Atto II scena IX.

²³ *Ibi*, Atto II scena III.

²⁴ *Ibi*, Atto II scena IV.

²⁵ *Ibi*, Atto II scena VI.

²⁶ *Ibi*, Atto I scena XV

sé, de veras, para qué habrán traído en casa *esa roba* de gente ... Luiggini... ¡Oh!... ¡Luiggini!...²⁷

MARÍA Si queríamos protegerlo al *póvero diávolo*, lo hubiésemos mandado al pueblo, a la fonda.²⁸

MARÍA (*Que los ha visto abrazados, saliendo*) ¡Ah! ¡Porcachona!... ¡Sinvergüenza!... [...] (*Llamando*) ¡Oh! ¡Nicola!... ¡Nicola!... ¡Véngase pronto... que hay un asunto aquí!... ¡Nicola!... (*Con rabia*) ¡Nicola!... Vení un poco... que la he encontrado a Victoria con un hombre, como la vez pasada... (*Volviéndose*) ¡Sinvergüenza!... ¡Mala hija!... (*Reconociéndolo recién a PRÓSPERO*) ¡Madona!... Si *había sido* con el compadrito criollo. ¡Ah! ¡Eso sí que no!... (*Llamando*) ¡Nicola!... Vení pronto...²⁹

A un certo punto HORACIO, figlio di DON NICOLA ma integrato nel contesto rioplatense, si rivolge alla sorella:

HORACIO *Facha il suo cómodo, señorita romántica...*³⁰

I numerosi esempi presentati consentono di rilevare i diversi modi di utilizzare l'italiano da parte di Florencio. Da una parte c'è il riflesso abbastanza 'naturalistico' di un nutrito gruppo di persone che, portatore di un patrimonio linguistico differente rispetto a quello del Paese di accoglienza, si distingue proprio linguisticamente. Sánchez riflette nelle sue opere la realtà linguistica del luogo dove si trova. Questo avviene in modo marcato in "Moneda falsa", e in modi meno accentuati in "El desalojo", "Mano santa" e "La pobre gente".

In *La gringa*, invece, le interferenze linguistiche dell'italiano rispondono a un intento più complesso. Il drammaturgo non cerca di rispecchiare la lingua di persone da cui i suoi personaggi potrebbero essere tratti, ma di presentare figure in qualche modo emblematiche,

²⁷ *Ibi*, Atto IV scena III. Si osservi il raddoppio della g del nome LUIGGINI (un personaggio, ultimo figlio di DON NICOLA e MARÍA), raddoppio estraneo all'uso fonetico piemontese.

²⁸ *Ibi*, Atto IV scena V.

²⁹ *Ibi*, Atto IV scena XII.

³⁰ *Ibi*, Atto III scena II.

il cui modo di esprimersi è intimamente legato ad aspetti più profondi, come il modo di ragionare, l'attaccamento a determinati valori culturali o l'appartenenza a una generazione.

Personaggi italiani emblematici; l'Italia come ente politico o come modello culturale

Non sono molto numerose le citazioni di personaggi italiani celebri, ad eccezione dei musicisti, di cui si parlerà in un paragrafo a parte. In "Moneda falsa", GAMBERONI fa allusione a Garibaldi, Marconi e a Luigi Amedeo d'Aosta, duca degli Abruzzi, la cui spedizione nei pressi del Polo Nord nel 1900 fece scalpore:

GAMBERONI ¿Parlo bene o parlo male? Díctemí un poco. E Marconí. ¿Sapéte qui é Marconí?...

BATIFONDO ¿El de los cigarrillos?

GAMBERONI Mo vu u dique. Cuelo ca inventato el telegrafo senza fili, ú piú grande invento de l'humanitá; italiano. Credete a me. I francesi, i tedeschi, l'inglesi han fato alguna cosa. Ma l'Italia ocupa il primo puesto. ¿Ma chi fu ca trovato lo polo Norte? Nu mio paisano, italiano, Sualdesa Reale el duca degli Abruzzi.

LUNGO ¿Y qué nos dejás pa nosotros, che gringo?

BATIFONDO Qué nos va a dejar si somos unos porotos. Tiene razón, amigo. La Italia, ahí, ande la ven, es el primer país del mundo. Hay cada candidato italiano. ¡Viva Italia! ¡Viva Garibaldi!

GAMBERONI ¡Evviva! ¡Evviva la República Argentina! ¡Padrona! ¡N'altra voerta! ¡Evviva l'armonía!... ¡Cosí va bene! (*Carmen sirve*)³¹

In "La gringa" c'è una sottile allusione all'ostilità tra il clero e i sostenitori di Garibaldi:

COLONOS ¡Evviva el vin!... ¡Evviva!... ¡Evviva Garibaldi!...

EL CURA (*Volviéndose*) ¿Eh? ¿Eh? ¡Qué tanto Garibaldi ni Garibaldi!... Miren, mañana es fiesta y tendrán que ir a misa...³²

³¹ F. Sánchez, "Moneda falsa", cuadro I escena IV.

³² F. Sánchez, "La gringa", Atto II escena I.

Sempre in “Moneda falsa” l’ineffabile GAMBERONI esalta iperbolicamente l’Italia. Qui come altrove le affermazioni del personaggio si possono interpretare in modo ambivalente, sia come espressione di un pensiero sia come parodia dell’italiano emigrato che idealizza la patria lontana:

GAMBERONI Evviva l’armonía! ¡Bene! ¡L’armonía!... E l’Italia é il piú grande paese de l’humanitá... ¡Parlate bene Gamberoni!³³

Sebbene non siano numerose le allusioni all’Italia come entità politico-culturale e a italiani celebri, possiamo rilevare che i riferimenti sono di un certo peso: Marconi, la spedizione al Polo Nord, Garibaldi sono certamente simboli di notevole importanza. D’altra parte, nell’opera di Sánchez non ci sono altre citazioni di persone o istituzioni, se non legate alla politica e alla cultura locale, annotiamo il fatto che il nostro drammaturgo presti una certa importanza all’apporto italiano alla scienza (Marconi), alle esplorazioni (il duca degli Abruzzi) e al pensiero politico (Garibaldi). L’osservazione va fatta con cautela, dato il contesto drammaturgico in cui si trovano queste allusioni.

Presenza di musica italiana

Florencio dimostra di essere un buon conoscitore di musica, specie operistica. Ci sono diverse allusioni a brani, con un’interessante predilezione per brani di Pietro Mascagni, che conosceva in quei lustri il perdurante successo conquistato con “Cavalleria rusticana”:

Descorrido el pequeño telón aparece el tenor, un fulano gordo, que después de entregar la partitura al maestro, con un vozarrón espantoso, anuncia: «'Generada' de Iris, maestro Mascagni», y arremete cantando «Apri la tua finestra», etc., etc. A los pocos compases se la arman.³⁴

³³ F. Sánchez, “Moneda falsa”, quadro II scena IV.

³⁴ F. Sánchez, “La tigre”, didascalia iniziale.

In “*Moneda falsa*”, il personaggio dell’italiano si mette a cantare Mascagni:

GAMBERONI (Cantando) ¡Bebiam, bebiam. Nel vino cherciam!
(Interruppiendo) ¡Esta é la Gavallería Rusticana! La fata un paisano
mío, un italiano. Il maistro Mascagni.³⁵

Più avanti torna ad evocare il maestro livornese:

GAMBERONI Evviva l'armonía. (Cantando) A casa, a casa, amici...
Anque cuesto é de Cavallería... L'ha fatto uno italiano. (Mutis. Se oyen
cantos y voces que se alejan)³⁶

Complice il vino e forse la ‘naturale propensione al canto degli italiani’, lo stesso personaggio si cimenta con scarso successo in un altro tentativo canoro:

GAMBERONI (Muy borracho. Entonando con dificultad algún aire
napolitano, avanza unos pasos y se detiene) ¡A oh! ¡Non e cosí! ¡Vediam!
(Reanuda el canto, marcándose el compás con el dedo) E cosí tampoco. ¡Ma
é l'eguale! (Quiere cantar de nuevo, pero se interrumpe)³⁷.

In “*En familia*”, atto III troviamo la frase «Ritornamo al antico», allusione alla chiusa di una lettera di Giuseppe Verdi («Tornate all’antico e sarà un progresso», spesso citato come «ritorniamo...») a Francesco Fiorimo.

In “*La gente honesta*”, all’inizio della seconda scena del quadro II si ritrova un’altra citazione verdiana, dal “*Rigoletto*”, «La tempesta è vicina».

Nell’intermezzo de *La gente honesta* tra scena IV e V del II quadro, l’autore precisa che la scena si svolge al suono di una barcarola, quindi la canzone “*Morettina bella, ciao*”.

All’inizio del secondo quadro di *Los curdas*, i personaggi entrano in-

³⁵ F. Sánchez, “*Moneda falsa*”, quadro I scena I.

³⁶ *Ibi*, quadro I scena VI.

³⁷ *Ibi*, quadro II scena IV.

tonando la marcia trionfale dell' "Aida" di Giuseppe Verdi, che il Gallego tornerà a cantare in chiusura del quadro. Nella scenetta di costume che apre il quadro, un personaggio interviene con un'altra allusione verdiana:

CARLOS (*A voces*) Oiga, agente, respete a las señoras, ¿eh? a las *donnas inmóviles*...³⁸

Più avanti, lo stesso CARLOS, nel fare una serie di giochi di parole sulla parola «pera» (in riferimento alla barba dell'interlocutore), allude a Lorenzo Perosi (noto come «abate Perosi») e ne canta un'aria, non specificata nella didascalia.

In "La gringa" troviamo l'allusione alla musica tradizionale piemontese: «Los COLONOS, copa en mano, entonan uno de esos aires nostálgicos del Piamonte».³⁹

Per quanto riguarda quindi l'ambientazione musicale, si può osservare la notevole importanza che la musica italiana, operistica soprattutto, riveste per Florencio Sánchez. L'enorme diffusione raggiunta dalle opere di Verdi e Mascagni spiega la predilezione del nostro drammaturgo per questo tipo di materiale sonoro. Tuttavia, sebbene gli elementi a disposizione non siano probanti, si potrebbe ipotizzare in Sánchez una certa attrazione per la particolare drammaturgia mascagnana, alla base della confortevole presenza dei riferimenti a "Cavalleria rusticana" nelle sue opere. Quest'affinità potrebbe derivare dall'appartenenza di Mascagni alla corrente del «Verismo musicale», legata al Verismo di Giovanni Verga. Sánchez poteva riconoscere nelle novelle di Verga e nella trasposizione operistica di una di esse un atteggiamento vicino a quello da lui perseguito nelle sue opere teatrali: la presentazione di situazioni sociali difficili, mediante la ricerca degli elementi fondanti i conflitti umani. Il mimetismo linguistico di Verga (mitigato nel libretto firmato da Guido Menasci e Giovanni Targioni-Tozzetti) e l'attenzione alle dinamiche sentimentali immerse in un contesto socioculturale preciso, possono aver sug-

³⁸ F. Sánchez, "Los curdas", quadro II scena I.

³⁹ F. Sánchez, "La gringa", Atto II scena I.

gerito al drammaturgo rioplatense l'inclusione di Mascagni come 'arredo sonoro' di alcune sue creazioni.

Conclusioni

Nel teatro di Sánchez troviamo diversi personaggi provenienti dall'Italia. Alcuni di essi sono figure 'di contorno', quasi macchiette nelle loro fisionomie stereotipate (LA ENCARGADA in *El desalojo*, GAMBERONI in "Moneda falsa", ANUNZIATA in *Mano santa*, GIOVANNA in "La pobre gente"). In queste opere, ambientate nei *conventillos* o, per "Moneda falsa", in un locale poco raccomandabile, i personaggi, con la coloritura linguistica, contribuiscono a ricreare l'atmosfera del *melting pot* rioplatense dei primi del Novecento. Da osservare che in "Marta Gruni", un'altra *pièce* collocata in un *conventillo*, non si rilevano elementi linguistici italiani, nonostante si sia portati a pensare che almeno i personaggi di GRUNI, SEÑORA GRUNI e STÉFANO siano immigrati di prima generazione.

L'italiano e gli italiani sono assenti dalle opere di ambientazione borghese: "Un buen negocio", "Los derechos de la salud", "En familia", "La gente honesta", "Los muertos", "Nuestros hijos", "El pasado". Lo stesso avviene in "Cédulas de San Juan", "Puertas adentro" e "Canillita", tre testi precoci che inscenano un ambiente rurale, il dialogo tra due domestiche e una *tranche de vie*, per la strada, di uno strillone adolescente. Anche "M'hijo el doctor" e "Barranca abajo", considerate da molti i capolavori sancheziani di ambiente rurale, sono prive di elementi linguistici o culturali italiani⁴⁰.

Queste osservazioni portano a ritenere che Florencio utilizzi l'italiano, o un'interlingua che ne contiene elementi, in modo conforme al suo stile drammaturgico, che è stato definito «naturalista». Per questo abbondano i personaggi dalla padronanza imperfetta dello spagnolo nelle opere ambientate tra gli immigrati, recenti o meno recenti, analogamente a quanto avveniva in quegli anni nei *conventillos* o più in generale nelle città rioplatensi e in alcune zone rurali.

⁴⁰ Per un contributo recente sui testi citati, I. Resta "El ocaso del criollo viejo en la trilogía rural de Florencio Sánchez".

Florencio utilizza quindi l'italiano e i suoi dialetti come segno identificativo di personaggi dal livello socio-culturale modesto. Anche DON NICOLA, in "La gringa", pur avendo raggiunto una discreta agiatezza, dimostra di essere legato a schemi di comportamento superati, risultando quindi 'sfasato' rispetto al tempo in cui vive. La loro «differenza linguistica» sarebbe dunque da mettere in relazione con una qualche forma di «minorità sociale». In questo contesto, l'indagine di Sánchez è da ritenere molto interessante, perché individua anche nell'aspetto linguistico e culturale il germe dell'esclusione, dell'emarginazione. Dall'esclusione quindi deriverebbe il pregiudizio, la discriminazione, contro cui le opere di Florencio cercano di lottare. Oltre la facile, quasi folcloristica presenza dei personaggi che parlano uno spagnolo venato in modo più o meno marcato di elementi italiani o dialettali, oltre le poche allusioni topiche alle «glorie italiane», troviamo un uso consapevole, ironico, degli italianismi, con la funzione di restituire piena cittadinanza a immigrati che, al tempo di Sánchez, subivano ancora una certa discriminazione. In questo senso si pone ad esempio la figura di GENARO in "El desalojo", un personaggio schierato in difesa dei più deboli e del diritto naturale di INDALECIA e dei suoi figli di rimanere uniti.

Infine, non è di troppo osservare che almeno dal 1907 Sánchez iniziò a progettare 'il viaggio', cioè la trasferta in Europa. Questo viaggio, che si concretizza nel 1909, Florencio lo realizzerà in Italia, dove trascorrerà l'ultimo anno di vita, tra tentativi per lo più falliti di farsi conoscere come drammaturgo. Pur non dando molto peso all'incarico ufficiale che prevedeva la preparazione della presenza dell'Uruguay in un'esposizione internazionale in programma a Roma, Sánchez rimane in Italia tutto il tempo, spostandosi tra Genova, Roma e Milano soprattutto. Dalla corrispondenza emerge un qualche interesse a trovare contatti a Parigi, ma in effetti il maggior drammaturgo uruguayano scelse di tentare di 'sfondare' in Italia, dove invece troverà la morte⁴¹.

Nonostante i molti dati desumibili dalla corrispondenza con la moglie Catita e con altri parenti e amici in Argentina e Uruguay, l'unica traccia concreta, a quanto pare, lasciata da Florencio Sánchez

⁴¹ Molte lettere sono pubblicate da E. Imbert, *Florencio Sánchez*.

in Italia è la notizia della rappresentazione nel 1911 presso il Palazzo Giacosa di Napoli, da parte della compagnia di Giovanni Grasso, della traduzione italiana di "Los muertos"⁴².

Bibliografía

- Annali del teatro italiano*, vol. II, Milano, Amedeo Nicola, 1923.
- Cruz, Jorge. *Genio y figura de Florencio Sánchez*, Buenos Aires, Eudeba, 1966.
- D'Angelo, Giuseppe. "Algunos italianismos en el teatro de Florencio Sánchez", in *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXIII (1968), pp. 480-514, consultabile all'indirizzo web del Centro virtual Cervantes:
<http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/23/TH_23_003_080_0.pdf> (29 maggio 2012).
- García Esteban, Fernando. *Vida de Florencio Sánchez*, Montevideo, Alfa, 1970 [Santiago de Chile, Ercilla, 1939].
- Giusti, Roberto F. *Florencio Sánchez. Su vida y su obra*, Buenos Aires, Agencia Sudamericana de Libros, 1920.
- Imbert, Julio. *Florencio Sánchez. Vida y creación*, Buenos Aires, Paidós, 1967.
- Lusnich, Ana Laura - Córdoba, Armida. "Presencia y funcionalidad del inmigrante italiano en la obra de Florencio Sánchez" in Osvaldo Pellettieri, *Inmigración italiana y teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna, 1999, pp. 67-80.
- Ordaz, Luis. *Florencio Sánchez*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.
- Rela, Walter. *Florencio Sánchez: guía bibliográfica*, Montevideo, Ulises, 1967.
- *Repertorio bibliográfico sobre Florencio Sánchez. 1891-1971*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas, 1973.
- Resta, Ilaria. "El ocaso del criollo viejo en la trilogía rural de F.

⁴² *Annali del teatro italiano*, p. 45. Il dato è coerente con quanto scrive Florencio in una lettera all'amico Minelli, in cui parla dell'interesse di Grasso per *Los muertos* (lettera riportata in J. Imbert, *Florencio Sánchez*, p. 241).

- Sánchez", in *Artifara*, 11 (2011), pp. 55-68
<<http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara>> (31 maggio 2012).
- Rosso, Ignacio. *Anatomía de un genio: Florencio Sánchez*, Montevideo, Casa del Estudiante, 1988.
- Sánchez, Florencio. "Barranca abajo", in *Teatro Hispanoamericano. Tomo II, Siglo XIX*, New York, Anaya Book, 1973, pp. 513-564, in rete nella Biblioteca Virtual Cervantes:
<<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=1258&portal=0>> (27 maggio 2012).
- . *Un buen negocio*, in *Teatro completo*, Buenos Aires, Claridad, 1910, in rete nella Biblioteca Virtual Cervantes:
<<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2644&portal=0>> (27 maggio 2012).
- . "Canillita", in *Teatro completo*, cit., in rete nella Biblioteca Virtual Cervantes:
<<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2637&portal=0>> (27 maggio 2012).
- . "Cédulas de San Juan", in *Teatro completo*, cit., in rete nella Biblioteca Virtual Cervantes:
<<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2636&portal=0>> (27 maggio 2012).
- . "Los curdas", in *Teatro completo*, cit., in rete nella Biblioteca Virtual Cervantes:
<<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2647&portal=0>> (27 maggio 2012).
- . "Los derechos de la salud", in *Teatro completo*, cit., in rete nella Biblioteca Virtual Cervantes:
<<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2649&portal=0>> (27 maggio 2012).
- . "El desalojo", in *Teatro completo*, cit., in rete nella Biblioteca Virtual Cervantes:
<<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2640&portal=0>> (27 maggio 2012).
- . "En familia", in *Teatro completo*, cit., in rete nella Biblioteca Virtual Cervantes:
<<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2645&portal=0>> (27 maggio 2012).
- . "La gente honesta", in *Teatro completo*, cit., in rete nella Biblioteca

Virtual Cervantes:

<<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2634&portal=0>> (27 maggio 2012).

- . “La gringa”, in *Teatro Hispanoamericano. Tomo II, Siglo XIX*, New York, Anaya Book, 1973, pp. 463-512, in rete nella Biblioteca Virtual Cervantes:

<<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=1257&portal=0>> (27 maggio 2012).

- . “Mano santa”, in *Teatro completo*, cit., in rete nella Biblioteca Virtual Cervantes:

<<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2639&portal=0>> (27 maggio 2012).

- . “Marta Gruni”, in *Teatro completo*, cit., in rete nella Biblioteca Virtual Cervantes:

<<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2643&portal=0>> (27 maggio 2012).

- . “M’hijo el doctor”, in *Teatro completo*, cit., in rete nella Biblioteca Virtual Cervantes:

<<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2635&portal=0>> (27 maggio 2012).

- . “Moneda falsa”, in *Teatro completo*, cit., in rete nella Biblioteca Virtual Cervantes:

<<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2642&portal=0>> (27 maggio 2012).

- . “Los muertos”, in *Teatro Hispanoamericano. Tomo II, Siglo XIX*, cit., pp. 565-595, in rete nella Biblioteca Virtual Cervantes:

<<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=1259&portal=0>> (27 maggio 2012).

- . “Nuestros hijos”, in *Teatro completo*, cit., in rete nella Biblioteca Virtual Cervantes:

<<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2648&portal=0>> (27 maggio 2012).

- . “El pasado”, in *Teatro completo*, cit., in rete nella Biblioteca Virtual Cervantes:

<<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2646&portal=0>> (27 maggio 2012).

- . “La pobre gente”, in *Teatro completo*, cit., in rete nella Biblioteca Virtual Cervantes:

- <<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2638&portal>
=> (27 maggio 2012).
- . “Puertas adentro”, in *Teatro completo*, cit., in rete nella Biblioteca Virtual Cervantes:
<<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2633&portal>
=> (27 maggio 2012).
- . “La tigre”, in *Teatro completo*, cit., in rete nella Biblioteca Virtual Cervantes:
<<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2641&portal>
=> (27 maggio 2012).

